



Centro per la Fotografia dello Spettacolo
c/o Teatrino dei Fondi – Via Zara, 58
56024 Corazzano, San Miniato (Pi)
Tel. +39 0571 462825/35 – Fax +39 0571 462700
e-mail: centrofotografia@teatrinodeifondi.it
internet: www.centrofotografiaspettacolo.it

Stefano Mazzoni

Atlante iconografico

*Spazi e forme dello spettacolo in occidente
dal mondo antico a Wagner*

Nuova edizione ampliata

Per la fotografia di copertina:

© Maurizio Buscarino 1986

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2003-2017⁵

via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-077-5


Titivillus

PROLOGO PER L'EDIZIONE 2017¹

1. Nei tempi lunghi della storia dell'Europa moderna gli spazi e le forme dello spettacolo vivono nei paesaggi delle città: *urbs* e *civitas*, le pietre e i cittadini. Di più: i cittadini e gli stranieri. Città, culture, committenti, realizzatori e fruitori, idee di teatro e drammaturgie dello spazio², tecnologie e ricadute tecnologiche, forme dello spettacolo e della ricezione sono inscindibili negli orizzonti della nostra disciplina, dico la storia dello spettacolo, e irriducibili sia a generalizzazioni sia a schemi evoluzionistici sia agli accamenti dettati dall'affetto per il proprio oggetto di studio (l'*afeição* tanto temuta del cronista quattrocentesco Fernão Lopes)³.

Conta, storicizzando, l'accertamento delle discontinuità, delle differenze e delle analogie caratterizzanti, nella architettura del tempo⁴ e nei diversi *milieux*, sistemi di relazioni che hanno generato specifici *contesti e spazi, processi ed eventi*: officine delle modalità di percezione e rappresentazione di sé (e dell'altro); serbatoi di sapienze performative e artigianali; specchi, fedeli o deformanti, di mentalità e di orizzonti d'attesa, di miti, esperienze e idee, di simboli e di valori, di significati e di significanze⁵. Costellazioni problematizzanti di un universo 'altro', ludico e metaforico, da sottoporre al vaglio dell'interpretazione rapportandole ai processi di trasmissione

¹ Queste pagine fanno da *pendant* metodologico a un mio scritto: *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», 7/8 (autunno 2002-primavera 2003), pp. 221-253 (MAZZONI 2002-2003), nonché a un più recente contributo: *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI/n.s. I (2014), pp. 9-137 (MAZZONI 2014). Sul piano del metodo giova inoltre ricordare quanto ha osservato Nando Taviani a proposito della prima ediz. di questo *Atlante* (TAVIANI s.d.)

² Cfr. MAZZONI 2003.

³ Cfr. SUBRAHMANYAM 2016, p. 35.

⁴ Cfr. POMIAN 1992; REDONDI 2007.

⁵ Cfr. HIRSCH 1973, in particolare pp. 17s.

memoriale, alle fenomenologie del potere e della cultura, alla scena urbana e al fluire in essa della vita. Consapevoli, con Marc Bloch, che la storia vuole anzitutto «cogliere gli uomini al di là delle forme sensibili del paesaggio»⁶; e che il nostro è un punto di vista tra i tanti, situati come siamo sulla labile soglia interpretativa individuale oblio/memoria, passato/presente. E il passato, si sa, resta per lo storico a-centrica terra straniera.

2. Ciò vale, a maggior ragione, per il mondo classico caratterizzato, nelle sue diverse e discontinue fasi, da capitali differenze dal nostro modo di essere e di pensare a fronte di analogie ingannevoli⁷. Si ponga mente, ad esempio, all'antropologia sonora del mondo antico in rapporto alle città greche, ellenistiche e romane⁸. Di tale multiforme mondo di città del 'crocevia' Mediterraneo⁹ conosciamo, in qualche misura, le tracce dei testi urbani, ma cosa resta delle sonorità del tempo della festa e del quotidiano in quegli specifici testi? Silenti vestigia e voci inafferrabili. Da immaginare, quest'ultime, indagando le differenze tra la «sottile e leggera»¹⁰ fonosfera degli antichi e quella attuale, a dir poco opprimente. Non basta. Secondo Aristotele l'uomo è «un essere politico e portato naturalmente alla vita in società»¹¹, e lo «spettacolo da solo vale ampiamente una grossa somma»¹²; e sappiamo, già con il Marx dei *Grundrisse der Kritik*, che la storia dell'antichità classica è storia di città¹³. Ma troppo poco, dicevo, è sopravvissuto al naufragio di quel tessuto cittadino policromo variante nel tempo, tra Clistene Alessandro i diadochi e i Cesari, dalla *demokratia* ai regni agli imperi. E così esso diviene sovente una entità gelida. A dispetto della dinamica storica e delle attività degli uomini – testimoniate da edifici e monu-

menti, testi letterari epigrafici iconografici, reperti del quotidiano e altre fonti –, la vita si è eclissata, con il suo paesaggio di suoni e di sguardi, al seguito della schiera di contesti e di generazioni che l'hanno sostanziata di *pathos* sulla scena della storia. Resta che lo «spettacolo antico è comunque il sistema più resistente della storia europea»¹⁴ e che è nostro compito praticare il mestiere di storico. Mi preoccupa l'attuale perdita del sentimento della storia¹⁵. «Siamo ormai sempre più impantanati nel presentismo eclettico e nell'uniformità per i quali il futuro, più che essere preparato armonizzandolo con il passato, semplicemente accade in un grande disordine»¹⁶. E sono sempre più convinto che senza una solida conoscenza del teatro antico, nei suoi plurisecolari profondi diversi intrecci e nelle sue multiformi ricezioni (ogni epoca, per dirla col Warburg della conferenza su Rembrandt, «ha la rinascita dell'antichità che si merita»)¹⁷, sono convinto che sia più difficile interpretare anche una parte non secondaria del teatro europeo del Novecento.

3. Consapevoli di ciò, pensiamo i teatri. Cosa significa, oggi come oggi, in un mondo tecnologico e multimediale, studiare i teatri?

Credo significhi, anzitutto, provare emozioni. Emozioni non banali indotte da un duro training di studi difficili, rigorosi, nemici della fretta. Studi che ci aiutano a riflettere sul senso del nostro vivere quotidiano conferendogli spessore etico e che, se individuiamo una corretta chiave di accesso, possono portarci a una conoscenza non riduttiva dei teatri e degli spettacoli del presente e del passato. È questo il caso di un recente, esemplare volume di Paola Ventrone¹⁸.

Il teatro, dico cose note, «ha il privilegio, rarissimo per le espressioni artistiche, di non essere mai definitivo perché è un incontro di esseri umani e gli esseri umani sono per definizione provvisori e in cambiamento. [...] Si dice che una delle debolezze del teatro sia quella di non durare, di non lasciare nulla [...], ma è proprio in questa debolezza che trova la forza di essere sempre perfezionabile e questo è dato proprio dalla possibilità di lavorare sulle reazioni di un pubblico che cambia tutti i giorni»¹⁹. «Dove è

⁶ BLOCH 1978⁷, p. 41.

⁷ Cfr. BETTINI 2000.

⁸ Tra gli studi più stimolanti in proposito: MUSTI 2008 (con *Bibliografia* alle pp. 221-226); BETTINI 2008.

⁹ Per un articolato quadro di riferimento: BARBERO 2006-2017. Tra gli studi precedenti segnalo il pregevole volumetto a più mani coordinato da BRAUDEL 1992; ora da equilibrare con le osservazioni di SUBRAHMANYAM 2016, pp. 21s.

¹⁰ BETTINI 2008, p. 4.

¹¹ *Eth. Nic.* IX 1169 b 18 (trad. di A. Plebe).

¹² *Protreptico* B 44; cit. in VEYNE 1984, p. 379.

¹³ MARX 1968, p. 105. Si pensi alla civiltà greca storicizzabile «sulla base della storia della città». Storia «della grecità come storia della *pólis* (espressione che, al singolare, ha valore come generalizzazione e astrazione di un plurale assai meglio verificabile nel concreto e nel particolare storico, cioè le *póleis*)» (MUSTI 2006, p. 4).

¹⁴ GUARINO 2005, p. 13.

¹⁵ Cfr. e.g. ARMITAGE-GULDI 2016.

¹⁶ CARANDINI 2017, pp. 56-57.

¹⁷ Cito da GOMBRICH 1983, p. 206.

¹⁸ Cfr. VENTRONE 2016.

¹⁹ CARRIÈRE 1998, pp. 78s.

ed è stato possibile e fecondo l'incontro tra attore e spettatore?», si chiedeva uno storico di razza come Fabrizio Cruciani²⁰. Ne consegue che lo storico delle forme sceniche non può eludere la dinamica relazione attore-spettatore che si instaura in uno spazio dato: l'«oggetto della storia dell'arte scenica è sempre uno spettacolo-ed-il-suo-pubblico, un attore-e-il suo-spettatore»²¹. Affermazione metodologicamente basilare: formulata con chiarezza da Ferdinando Taviani e concettualizzata, con differenze proficue, da Siro Ferrone²². Affermazione basilare, dicevo, ma non pacificamente condivisa da una parte della storiografia teatrale e da quei filologi che occupandosi di teatro si ancorano al dogma testocentrico²³.

Giovanni Macchia, invece, piace ricordarlo, venerava il grande Totò visto dal vivo; e Benedetto Croce da giovane, quando andava a teatro, soppesava «la personalità degli attori, e non la fedeltà al testo del poeta»²⁴. Comunque, piano e distinguiamo, avrebbe detto Michele Barbi, allievo di Alessandro D'Ancona e di Pio Rajna (il Rajna di Montale)²⁵ e lucido alfiere, con Ernesto Giacomo Parodi, della nuova filologia²⁶. Distinguiamo: di contesto in contesto, di testo in testo (sia esso letterario, figurativo, spaziale o spettacolare), di caso in caso; consapevoli dei rischi ermeneutici insiti nelle generalizzazioni e dell'assenza di rapporti gerarchici nei moderni saperi. Attenzione, dunque: pensare non globalmente la storia del teatro, aprioristicamente ponendo al vertice i testi sopravvissuti – feticismo della scrittura –, è fuorviante e persino una «tristezza» che «impedisce di pensare il teatro»²⁷. Equivale a pensare la storia delle città come una storia di sopravvissute pietre, di monumenti, dimenticando i cittadini e gli stranieri, i comportamenti degli uomini e i loro modi di vivere lo spazio e il tempo. Ha osservato un valente studioso della tragedia attica:

non possiamo adottare come unica referenza i drammi integri sopravvissuti e farne il cardine della nostra lettura, tanto se ci misuriamo col fenomeno nel suo complesso,

²⁰ Per scrivere la sua storia dello spazio del teatro: vd. F. Ruffini, *Estremismo e teatro. Conclusioni sui manuali* (2004), ora in RUFFINI 2014, p. 184. E cfr. CRUCIANI 1992.

²¹ TAVIANI 2002-2003, p. 20. E vd. DE MARINIS 2011, pp. 9-18.

²² Cfr. FERRONE 2011², pp. XIII-XXX.

²³ Cfr. ALONGE 2011, p. 637.

²⁴ Cfr. TAVIANI 2010, p. 18 (per Macchia); TAVIANI 1993, p. 268 (per le parole di Croce).

²⁵ *A Pio Rajna*, in BETTARINI-CONTINI 1980, p. 519 (*Quaderno di quattro anni*).

²⁶ Cfr. BARBI 1938. E si veda MAZZONI 2017.

²⁷ TAVIANI 1995, p. 235. Il volume è stato ripubblicato nel 2010, in edizione rinnovata e accresciuta, con il titolo *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina edizioni).

cioè con la vita teatrale di Atene [...], quanto se ci proponiamo di interpretare il singolo dramma. È sempre meno legittima la pretesa di forzare il singolo testo, per noi già privo della dimensione scenica e della componente musicale, a schiuderci i suoi segreti [...] prescindendo dalle interazioni col più ampio contesto della produzione teatrale. [...] Se riusciamo a riconquistare un'ottica d'insieme e restituiamo i drammi [...] al contesto nel quale sono stati prodotti, la creatività dei singoli autori ci appare *relazionale* piuttosto che assoluta, condizionata com'è dal contesto agonistico (i 'festival' teatrali) e dall'intreccio di relazioni fra testi che spesso [...] trattano i medesimi soggetti²⁸.

Si aggiunga un'ovvietà: la storia della drammaturgia ateniese del V a. C. è anzitutto storia di un teatro in azione agganciato a una epoca 'aurale', al lavoro dell'attore (dal poeta in scena all'attore interprete), alle drammaturgie dello spazio e destinato a una udienza dalle esigenze mutevoli. I testi teatrali di quell'età, non è inutile ribadirlo, sono «partiture nate per lo spettacolo agonale e non per la lettura». Come tali vanno ispezionati in chiave 'scenotecnica', filologicamente analizzando ogni «funzione scenica inscritta nel tessuto verbale» (così Angela Andrisano e non si può che consentire)²⁹, incluse le strategie di comunicazione visiva. Ed è vero che nell'Atene del V a. C. il *theatre space* del teatro di Dioniso sulle pendici meridionali della Acropoli era metafora spaziale della *polis*³⁰.

Più in generale. La storia del teatro, o piuttosto dello spettacolo, non è una disciplina gerarchica fatta solo di monumenti testuali o architettonici. È, invece, 'eversiva' storia *a-centrica* declinata *al plurale*. Storia di relazioni, di processi e di pratiche fondata sull'interrogatorio incrociato di fonti, testi e documenti diversi; sulla reinvenzione costante dei campi d'indagine e sulla conoscenza affilata della storiografia. Storia di contesti politici, culturali e artistici. Di attori e di attrici. Di donne, uomini, gruppi sociali. Storia di persone. Ancora. Diffidiamo dalle griglie metodologiche 'universali' preventive, valide a tutte le latitudini e per tutte le epoche. Privilegiamo invece il dato storico concreto legato a luoghi e spazi particolari, nella convinzione che anche per disegnare i concetti generali, aprirsi alla comparazione storica e 'far mondo' occorra prender le mosse da specifici ambienti

²⁸ AVEZZÙ 2003, pp. 17s., 19. Sulla tragedia attica in scena vd. la articolata sintesi per temi e problemi procurata da POWERS 2014, penalizzata peraltro da sorprendenti lacune bibliografiche. Un lucido sguardo complessivo sul multiforme spettacolo greco resta quello di ROSSI 1997, pp. 751-793.

²⁹ Cfr. ANDRISANO 2015, p. 24 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&cid=185>).

³⁰ Cfr. le nitide considerazioni di LONGO 2014, p. 131 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&cid=163>).

e vivi contesti, da specifici casi e problemi. E nell'arco diacronico di lunga durata che in occidente va dal mondo antico alla fine dell'Antico regime (e ben oltre), promotori organizzatori e realizzatori dell'evento spettacolare costituiscono un trittico inscindibile, da porre in relazione con le basilari drammaturgie dello spazio (l'udienza e la scena, il luogo o l'edificio teatrale)³¹, con l'uso drammaturgico della luce artificiale o naturale (si pensi al «théâtre du matin, ce théâtre de l'aurore» caro a Roland Barthes)³², con i meccanismi e i processi di produzione, realizzazione e fruizione di un *determinato* spettacolo, con l'analisi di un *determinato* ambiente e del gusto e delle emozioni provate in quei contesti dagli attori e dagli spettatori. Vale a dire con lo studio della ricordata relazione teatrale attore-spettatore e con lo studio del pubblico nelle sue mutevoli mentalità e composizioni sociali e nei suoi differenti orizzonti di attesa.

Senza trascurare, è ovvio, le strutture drammaturgiche a esso destinate, siano esse *consuntivi di palcoscenico* o *drammaturgia preventiva*³³, ma nemmeno privilegiandole come unica «vera e globale misura intrinseca di valore»³⁴. Sarebbe una sciocchezza ché, lo ha acutamente osservato Gerardo Guccini, nel «caso delle grandi parabole storiche [del teatro italiano] – da Ruzante a Eduardo – gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica appaiono tanto strettamente connessi da risultare, se separatamente considerati, non solo privi di riferimenti essenziali, ma pressoché indescrivibili»³⁵. Lo stesso, non lo si dirà mai abbastanza, potremmo dire per tanta parte del teatro ateniese del V-IV a. C. oppure per Shakespeare o per Molière.

Si pensi per esempio, onde schivare fuorvianti generalizzazioni, ai «tratti pertinenti» da Capitano della Commedia dell'Arte tardo cinquecentesco individuati filologicamente da Ferrone nel Riccardo di *Richard III* e nel protagonista dell'*Othello*; oppure al dittico «Scaramouche enseignant» (Tiberio Fiorilli)/«Elomire étudiant» (Molière) giusta le didascalie di una famosa acquaforte seicentesca raffigurante l'attore italiano che, con la fru-

sta in mano, addestra Molière. Segnali, tra i tanti, di una collettiva tradizione drammaturgica sovranazionale, irriducibile alla geografia delle storie letterarie³⁶. Una tradizione drammaturgica consuntiva, fluida e perciò vitale, vissuta all'insegna della scena e dell'azione, come della tempestiva registrazione della cronaca coeva; e, infine, del 'rapimento', del *remake* e del meticcio di testi, ipotesi e tecniche performative. Affermava Molière nell'avviso *Au lecteur* dell'*Amour médecin* rappresentato a Versailles nel settembre 1665, ripreso in quello stesso mese nel teatro del Palais-Royal e quindi finalmente pubblicato l'anno seguente dopo molte repliche:

Ce n'est ici qu'un simple crayon; un petit impromptu, dont le Roi a voulu se faire un divertissement. [...] Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action; On sait bien que les Comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre³⁷.

Anche in questo caso si era consumato il passaggio di scena in pagina. E quei lettori-spettatori che, mentre ancora imperversava la cabala dei devoti³⁸, avevano assistito anche agli allestimenti di *Tartuffe* (maggio 1664) e del *Dom Juan* (febbraio 1665) avranno ben capito quel saggio consiglio di Molière, ancora oggi cogente sul piano del metodo per chi voglia distinguere fra le cristallizzazioni letterarie proprie del teatro in pagina e gli specifici contesti e processi di produzione, realizzazione e fruizione dell'evento teatrale. Ha scritto Nando Tavanini: «mi piacerebbe sostenere la tesi secondo cui Molière andrebbe visto all'interno della storia della Commedia dell'Arte [...], e considerandolo proprio come un comico dell'Arte fra gli altri. Francese, ma che importa!»³⁹. Fu in Molière, scriveva Croce, che passò «il fiore delle invenzioni e fantasie della commedia dell'arte italiana»⁴⁰.

³⁶ Cfr. FERRONE 2009, pp. 27s., 36-42. Sottolinea giustamente l'esigenza «di infrangere la geografia buona per le storie letterarie» anche TAVIANI 2007⁴, p. 497. Per l'acquaforte di Laurent Weyen *e.g.*: MACCHIA 1976², pp. 18, 74; FERRONE 2014, pp. 239s. e fig. 53. Più in generale, per l'iconografia dedicata a Tiberio Fiorilli: GUARDENTI 1990, vol. I, pp. 60, 237-239; vol. II, 153-157, figg. 228-236.

³⁷ In Molière, *Œuvres complètes* (FORESTIER 2010, to. I, p. 603). Per una ricognizione della *pièce*: DANDREY 2006.

³⁸ Si veda la *Notice* premessa da Forestier e Bourqui a *Le Tartuffe*, in FORESTIER 2010, to. II, pp. 1354-1389: 1369-1371.

³⁹ TAVIANI 2007⁴, p. 497. E cfr. TAVIANI 2011, pp. 251ss., ragionando sulla sopra citata nuova ediz. delle opere complete di Molière nella «Bibliothèque de la Pléiade».

⁴⁰ CROCE 1933, p. 513.

³¹ Cfr. MAZZONI 2003, *passim*. E vd. DE MARINIS 2000, pp. 29-51; MANGO 2003, pp. 171-228 (3.2 *Drammaturgia dello spazio*).

³² BARTHES 2002a, p. 320; e cfr. BARTHES 2002b, pp. 51-59 (in particolare pp. 53s. sul teatro *en plein air*).

³³ Cfr. il fondante contributo di FERRONE 1988, pp. 37-44.

³⁴ Così, in un inconsueto calo di tensione ermeneutica, uno studioso di razza come FOLENA 1970, p. XIII (cfr. anche *ivi*, p. XVI).

³⁵ GUCCINI 2013, p. 3.

E non si dimentichi la capitale differenza tra «il teatro che parte da un testo e se ne lascia guidare» e «il teatro che arriva ad un testo e che, ovviamente, si lascia guidare da qualcos'altro»⁴¹. A teatro, dice Jean-Claude Carrière, non «ha senso dire che un'opera è perfetta e quindi non si cambia più. Questo vale anche per la scrittura»⁴². Si valuti poi al giusto la centralità dello spazio del teatro per la drammaturgia in azione. Diamo la parola a quello straordinario osservatore di attrici e di attori che fu Carlo Goldoni:

dirò a questo proposito un'osservazione che ho fatto colla pratica e con il tempo. Nella scelta delle azioni, sieno tragiche, sieno comiche, o musicali, conviene avere un riguardo alla qualità del Teatro, cioè alla sua grandezza. In un Teatro picciolo riescono bene alcune azioni leggere, familiari o critiche, ma in un Teatro grande colpiscono difficilmente, e conviene scegliere azioni grandiose, strepitose, massicce. [...] In fatti alcune Commedie, che mi sono riuscite mirabilmente nel Teatro di Sant'Angiolo, non farebbono lo stesso effetto in quelle di San Luca⁴³.

Aggiungo, con Peter Brook, che «nessuna esperienza fresca e nuova è possibile se non c'è uno spazio puro e vergine, pronto ad accoglierla», e «un buon spazio è uno spazio in cui convergano molte energie differenti»⁴⁴. Per contestualizzare il significato di tale affermazione si legga ciò che la precede: «Al tempo in cui scrissi *Il teatro e il suo spazio*, coloro che cercavano un "Teatro Popolare" credevano che tutto quello che era "per la gente" avesse automaticamente vitalità, in contrasto con qualcosa che vitalità non aveva, e che si chiamava "Teatro d'Élite". Al contempo l'"Élite" si considerava privilegiata e partecipe di una seria avventura intellettuale, in forte contrasto con il magniloquente e debole "Teatro Commerciale". Intanto chi lavorava sui "Grandi Testi Classici" era convinto che la Cultura con la "c" maiuscola iniettasse nelle vene della società una qualità ben superiore all'adrenalina di bassa lega messa in circolo da una volgare commedia. D'altro canto, la mia esperienza negli anni mi ha insegnato che tutto questo è assolutamente falso»⁴⁵. Superfluo chiosare.

Sempre con Brook sappiamo che la parola drammaturgica «non nasce

come tale, ma è il prodotto finale di qualcosa che in origine è un impulso a esprimersi, stimolato da un atteggiamento, un comportamento». Un processo dinamico che riguarda sia il drammaturgo che l'attore: la «parola è una piccola parte visibile di una gigantesca costruzione invisibile»⁴⁶. E Eduardo: «nemmeno quando va in prova una commedia il copione è definitivo; nemmeno quando va in scena! Il terzo atto di *Napoli Milionaria!* l'ho scritto tre volte e la terza è stata dopo che era già andata in scena»⁴⁷. Drammaturgia consuntiva fluidamente generatasi sulle tavole del palcoscenico e frutto di una serie di spettacoli dedicati a un medesimo copione⁴⁸. Eppure ancora oggi vi è chi scrive: «il teatro non è solo 'letteratura', dal momento che le invarianti della scrittura si confrontano con le variabili della messinscena»⁴⁹. Ma non è economico separare il testo dal copione perché così facendo si ripropone, sul filo di una mentalità letterata, la vecchia dicotomia tra *Drama* e *Theater*, vale a dire l'improduttiva contrapposizione tra una storia del teatro intesa o come mero studio della cristallizzata letteratura drammatica o, al contrario, come *theaterwissenschaft*. Non basta: quale teatro? Quale scrittura? Si prenda atto che la centralità del dramma riguarda solo una parte minoritaria del teatro d'occidente⁵⁰ e si «potrebbe benissimo dire che il percorso scena-testo sia altrettanto e forse più economico e probabile del percorso speculare»⁵¹.

Recensori emozionati «di spettacoli non visti»⁵², esemplare il caso della rappresentazione inaugurale dell'Olimpico di Vicenza⁵³, non crediamo né nella ricordata dicotomia *Drama* e *Theater*, né nella preconcepita opposizione teatro di drammaturgia/teatro di scrittura scenica⁵⁴, né, tantomeno, negli approcci semiotici novecenteschi, purtroppo ancora circolanti, superficialmente applicati al testo teatrale (parlo *e.g.* dei deittici pasticci di *Teatro e romanzo* di Cesare Segre)⁵⁵.

Naturale che se indagato correttamente, dico nel suo specifico orizzonte

⁴⁶ BROOK 1998, pp. 24s.

⁴⁷ In QUARENGHI 1986, p. 60.

⁴⁸ Si riveda n. 33.

⁴⁹ PETRONE-BIANCO 2010, pp. 5-7: 5.

⁵⁰ Cfr. *e.g.* la lucida sintesi di LEHMANN 2013, p. 5.

⁵¹ TAVIANI 2011, p. 249.

⁵² RUFFINI 2011, p. 476. Saggio riproposto in RUFFINI 2014, pp. 91-106.

⁵³ Cfr. MAZZONI 2010³, pp. 87-207. E si veda la recensione a questo volume di RUFFINI 1998, p. 27.

⁵⁴ Su questo nodo metodologico concordo con quanto scrive MANGO 2003, p. 160.

⁵⁵ Cfr. SEGRE (1984, in particolare pp. 3-14, cap. I, *Contributo alla semiotica del teatro*). Si vedano in proposito le giuste obiezioni di TAVIANI 1993, pp. 253-256.

⁴¹ F. Ruffini, *Guerra e pace*, in RUFFINI 2014, pp. 121-134: 128.

⁴² CARRIÈRE 1998, p. 78.

⁴³ *L'Autore a chi legge de La donna di testa debole o sia La vedova infatuata*, in ORTOLANI 1959³, vol. V, p. 108.

⁴⁴ BROOK 1994, pp. 12, 15.

⁴⁵ Ivi, pp. 14s.

storico-culturale-letterario-spettacolare, il testo drammatico, per chi sappia leggerlo filologicamente estraendone i 'fossili' di palcoscenico, possa rivelarsi anche una miniera preziosa di conoscenza di un perduto fare teatro. Esempari, sul versante italiano, il caso Ruzante, il caso Giovan Battista Andreini, il caso Goldoni o quello Pirandello (penso specialmente alle dimostrazioni storico-filologiche di Ludovico Zorzi e di Siro Ferrone, a non pochi volumi della officina della Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni e alla esemplare edizione critica delle *Maschere nude* procurata da Alessandro d'Amico per i «Meridiani» Mondadori)⁵⁶.

Mentre la sua preconcepita letteraria egemonia è sterile. Ha scritto Eugenio Barba: «Che cos'è il teatro? Un edificio? [...] È un'istituzione, un nome, uno statuto? Il teatro sono gli uomini e le donne che lo fanno»⁵⁷. Chi ancora oggi sottovaluta l'importanza del teatro materiale e del lavoro collettivo intrinseco ai processi produttivi e creativi dello spettacolo, pregiudizialmente rivendicando, all'insegna della letteratura, la citata supremazia del dato testuale⁵⁸, segue solo e soltanto un vecchio *a priori* della cultura d'occidente. Gli «*a-priori* di natura ideologico-religiosa [...] possono produrre dal punto di vista scientifico letterali catastrofi», avvertiva nel 1981 Zorzi⁵⁹, che diffidava dalla «pretesa di verità del logos»⁶⁰ e ripudiava la storia del teatro intesa come «*passe-partout* critico ancillare della letteratura»⁶¹, privilegiando l'analisi teatrale *globale* acclimatata in ben determinati

orizzonti storici e culturali e all'insegna di «un'idea assolutamente nuova di testo teatrale, cioè *totale*»⁶².

Concludendo: quando della storia del teatro non si abbia una visione letteraria 'alta' e dicotomica, ma trasversale laica e meticcata, la drammaturgia si rivela spesso, nelle sue diverse declinazioni nei tempi lunghi della storia, creazione a più mani, fluida, in divenire, che elabora molteplici linguaggi artistici ed è collegata ai processi produttivi e ricettivi, alle istanze dei committenti, allo spazio scenico, agli attori e agli spettatori. Ne deriva, giova ripeterlo, una storia del teatro *fluida a-centrica al plurale*. Capace cioè di non cristallizzarsi in sé stessa; di far leva su differenti punti di forza per giungere all'essenza di un fenomeno; di elaborare senza sofismi il lutto della perdita dell'oggetto ermeneutico superando così le iterate «retoriche dell'arte fuggitiva»⁶³; di annullare false problematiche quali il falso problema testo sì, testo no⁶⁴, o quello altrettanto falso della fedeltà al testo; di illuminare di nuova luce i propri densi contesti svelando le interazioni dialettiche tra *urbs*, *civitas* e spettacolo; di abbattere gli steccati disciplinari perseguendo metodi via via diversi dettati dai differenti terreni da dissonare; e, infine, questione decisiva, d'inventare, di volta in volta, le proprie fonti in modo originale facendo ricorso anche, in alcuni casi soprattutto, a documenti analogici, insospettabili ai più, messi a illuminante confronto con le fonti dirette.

Università di Firenze, ottobre 2017

⁵⁶ Quanto a Zorzi faccio riferimento specialmente alla insuperata ediz. einaudiana del teatro del Ruzante (ZORZI 1967). Cfr. poi FERRONE 1988; 1994; 2011² (in particolare il cap. V. *Arlecchino rapito* e il cap. VI. *Lelio bandito e santo*); 2002, pp. 9-39 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni», d'ora in poi EN); 2011, pp. 9-45 (EN); e cfr. altresì MAMONE 2007, pp. 9-91 (EN). Imprescindibile, dicevo, la documentatissima ediz. curata da Sandro d'Amico per i «Meridiani»: D'AMICO 1986-2007 (il vol. IV, curato da D'Amico in collaborazione con A. Tinterri, comprende anche le *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri). E vd. FERRONE 1986, pp. 100-107.

⁵⁷ BARBA 1993, p. 153.

⁵⁸ Cfr. ALONGE 2011. Per un approccio metodologico fruttuoso, fluidamente problematico nella diversità dei punti di vista: FERRONE 1988; 1994; TAVIANI 1993; DE MARINIS 2004, pp. 95-102; GUARINO 2005, pp. 104-134 (cap. IV. *Teatri, libri, scritture*); DE MARINIS 2013, pp. 25-35: in particolare pp. 30s., 34 e n. 19; GUCCINI 2013; F. Ruffini, *Guerra e pace*, in RUFFINI 2014, pp. 128s. (*La questione del testo*); nonché l'utile ricapitolazione di FERRARESI 2014, pp. 435-456.

⁵⁹ In una lezione da lui tenuta nel marzo di quell'anno presso la sua cattedra di Storia dello spettacolo all'Università di Firenze. Cito da LAPINI 1985, p. 31. Sullo studioso: MAZZONI 2014.

⁶⁰ Così a p. 63 dell'ancora fondamentale volume zorziano *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (ZORZI 1977).

⁶¹ Le parole di Zorzi si leggono in LAPINI 1985, p. 30 n.

⁶² MAMONE 1985, p. 39 (mio il corsivo).

⁶³ GUARINO 2005, p. 5. Sul topic della assenza dell'oggetto ermeneutico: ivi, pp. V-XI (*Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente*), nonché, più di recente, DE MARINIS 2014, pp. 189-190 (<http://annali.unife.it/lettere/article/view/1078/880>; ultimo accesso 8 dicembre 2016).

⁶⁴ Si vedano e.g. le osservazioni di F. Ruffini, *Guerra e pace* (RUFFINI 2014, p. 129).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI DEL PROLOGO

ALONGE 2011

Roberto Alonge, *Lettera a una disciplina mai nata*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 637-647.

ANDRISANO 2015

Angela M. Andrisano, *La messinscena di un avverbio interrogativo. A proposito di un passo delle 'Ecclesiazuse' di Aristofane (vv. 327-332)*, in «Dionysus ex machina», VI (2015), pp. 21-29.

ARMITAGE-GUILDI 2016

Davide Armitage-Jo Guldi, *Manifesto per la storia. Il ruolo del passato nel mondo d'oggi* (2014), introd. di Renato Camurri, Roma, Donzelli, 2016.

AVEZZÙ 2003

Guido Avezzi, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003.

BARBA 1993

Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993.

BARBERO 2006-2017

Storia d'Europa e del Mediterraneo, direttore Alessandro Barbero, Roma, Salerno Editrice, 2006-2017, 15 voll.

BARBI 1938

Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*,

Firenze (rist. anast., con la bibliografia degli scritti di Michele Barbi, a cura di Silvio Adrasto Barbi. Introd. di Vittore Branca, Firenze, Le Lettere, 1994).

BARTHES 2002a

Roland Barthes, *Le théâtre grec* (1965), in Id., *Écrits sur le théâtre, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière*, Paris, Seuil, 2002, pp. 306-329.

BARTHES 2002b

Roland Barthes, *Poteri della tragedia antica* (1953), in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, postfazione di Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2002, pp. 51-59.

BETTARINI-CONTINI 1980

Eugenio Montale, *L'opera in versi*, I. *Le raccolte approvate*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

BETTINI 2000

Maurizio Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000.

BETTINI 2008

Maurizio Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.

BLOCH 1978⁷

Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* (1949), con uno scritto di Lucien Febvre, a cura di Girolamo Arnaldi, Torino, Einaudi, 1978⁷.

BRAUDEL 1992

Fernand Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni* (1985), Milano, Bompiani, 1992.

BROOK 1994

Peter Brook, *La porta aperta* (1993), Milano, Anabasi, 1994.

BROOK 1998

Peter Brook, *Lo spazio vuoto* (1968), prefaz. di Ferruccio Marotti, Roma, Bulzoni, 1998.

CARANDINI 2017

Andrea Carandini, *La forza del contesto*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

CARRIÈRE 1998

Jean-Claude Carrière, *Lezioni di drammaturgia*, a cura di Gianna Porciatti, con la collaborazione di Maria Francesca Destefanis, in *Maestri e scuole. Istruzioni per l'uso*, «Drammaturgia», V (1998), n. 5, pp. 62-79.

CROCE 1933

Benedetto Croce, *Intorno alla «commedia dell'arte»*, in Id., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933, pp. 503-514.

CRUCIANI 1992

Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, con tracce grafiche di Luca Ruzza, Roma-Bari, Laterza, 1992.

D'AMICO 1986-2007

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Sandro d'Amico, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1986-2007, 4 voll.

DANDREY 2006

Patrick Dandrey, *L'Amour médecin' de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*, Paris, Klincksieck, 2006.

DE MARINIS 2000

Marco De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 29-51.

DE MARINIS 2004

Marco De Marinis, *Il testo drammatico: un riesame*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 95-102.

DE MARINIS 2011

Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011.

DE MARINIS 2013

Marco De Marinis, *La prospettiva postdrammatica* (2010), in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 25-35.

DE MARINIS 2014

Marco De Marinis, *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, in «Annali Online della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Ferrara», IX/2 (2014), pp. 188-201.

FERRARESI 2014

Roberta Ferraresi, *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, tesi di Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna, 2014 (relatore Marco De Marinis).

FERRARESI 2016

Roberta Ferraresi, *Una nuova teatrologia. Il processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta*, in «Culture teatrali», 25 (2016), pp. 261-283.

FERRONE 1986

Siro Ferrone, *I ruoli teatrali secondo Pirandello: «Pensaci Giacomino!»*, in «Ariel», I (1986), n. 3, pp. 100-107.

FERRONE 1988

Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», I (1988), n. 3, pp. 37-44.

FERRONE 1994

Siro Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, in *Drammaturgia a più mani*, «Drammaturgia», I (1994), n. 1, pp. 7-22.

FERRONE 2002

Carlo Goldoni, *Gl'innamorati*, a cura di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio, 2002.

FERRONE 2009

Siro Ferrone, *Shakespeare, Scaramouche, Arlecchino, Molière. Sulla tradizione europea della Commedia dell'Arte*, in «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», II (2009), n. 2, pp. 3-51.

FERRONE 2011

Siro Ferrone, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 9-45.

FERRONE 2011²

Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011².

FERRONE 2014

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

FOLENA 1970

Gianfranco Folena, *Presentazione*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli Ruzzante Aretino Guarini Commedia dell'Arte*, Padova, Liviana, 1970, pp. IX-XIX.

FORESTIER 2010

Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus. Avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Jacqueline Lichtenstein, Bénédicte Louvat-Molozay, Lise Michel et Laura Naudeix, Paris, Gallimard, 2010, tomi 2.

GOMBRICH 1983

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Milano, Feltrinelli, 1983.

GUARDENTI 1990

Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

GUARINO 2005

Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

GUCCINI 2013

Gerardo Guccini, *Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?*, in *L'autore come performer*, «Prove di drammaturgia», XVIII (2013), n. 1, p. 3.

HIRSCH 1973

Eric D. Hirsch Jr., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), Bologna, il Mulino, 1973.

LAPINI 1985

Lia Lapini, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, a cura di Sara Mamone, «Quaderni di teatro», VII (1985), n. 27, pp. 28-35.

LEHMANN 2013

Hans-Thies Lehmann, *Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele a oggi*, in *L'autore come performer*, «Prove di drammaturgia», XVIII (2013), n. 1, pp. 5-7.

LONGO 2014

Oddone Longo, *Atene: il teatro e la città* (1988), in «Dionysus ex machina», V (2014), pp. 128-150.

MACCHIA 1976²

Giovanni Macchia, *Il silenzio di Molière* (1975), Milano, Mondadori, 1976².

MAMONE 1985

Sara Mamone, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, a cura di S. M., «Quaderni di teatro», VII (1985), n. 27, pp. 36-40.

MAMONE 2007

Sara Mamone, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *La locandiera*, a cura di S. M. e Teresa Megale, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-91.

MANGO 2003

Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

MARX 1968

Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, vol. II.

MAZZONI 2002-2003

Stefano Mazzoni, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», 7/8 (2002-2003), pp. 221-253.

MAZZONI 2003

Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia, a cura di Stefano Mazzoni, «Drammaturgia», X (2003), n. 10.

MAZZONI 2010²

Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (1998), Firenze, Le Lettere, 2010².

MAZZONI 2014

Stefano Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia» XI/n.s. I (2014), pp. 9-137.

MAZZONI 2017

Francesco Mazzoni, *Michele Barbi filologo* (1988), in Id., *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Enrico Ghidetti, Stefano Mazzoni, con la collaborazione di Elisabetta Benucci, V. Pio Rajna e la genesi del dantismo contemporaneo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. [137]-[158].

MUSTI 2006

Domenico Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

MUSTI 2008

Domenico Musti, *Lo Scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, con appendici di Gianfranco Mosconi e Marco Santucci, Roma-Bari, Laterza, 2008.

ORTOLANI 1959³

Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1959³, vol. V.

PETRONE-BIANCO 2010

Gianna Petrone-Maurizio Massimo Bianco, *Premessa a Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 5-7.

POMIAN 1992

Krzysztof Pomian, *L'ordine del tempo* (1984), Torino, Einaudi, 1992.

POWERS 2014

Melinda Powers, *Athenian Tragedy in Performance. A guide to contemporary studies and historical debates*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014.

QUARENGHI 1986

Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di Paola Quarenghi, prefaz. di Ferruccio Marotti, Torino, Einaudi, 1986.

REDONDI 2007

Pietro Redondi, *Storie del tempo*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

ROSSI 1997

Luigi Enrico Rossi, *Lo spettacolo*, in *I Greci. Storia cultura arte e società*, a cura di Salvatore Settis, 2. *Una storia greca*, II. *Definizione*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 751-793.

RUFFINI 1998

Franco Ruffini, *Palladio con pathos*, «L'Indice dei libri del mese», 9 ottobre 1998, p. 27.

RUFFINI 2011

Franco Ruffini, *Come un romanzo. Riflessioni su storiografia e racconto*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 464-477.

RUFFINI 2014

Franco Ruffini, *L'Arca di Noè e altre storie di teatro*, a cura di Valentina Venturini, Napoli, Editoriale Scientifica, 2014.

SEGRE 1984

Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

SUBRAHMANYAM 2016

Sanjay Subrahmanyam, *Alle origini della storia globale* (2014), a cura di Giuseppe Marcocci, prefazione di Adriano Prosperi, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

TAVIANI 1993

Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*. Atti dei con-

vegni internazionali (Torino-Alba, 22 marzo, 8-10 novembre 1991), Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 217-286.

TAVIANI 1995

Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995.

TAVIANI 2002-2003

Ferdinando Taviani, *Ovvietà per Cruciani*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», 7/8 (2002-2003), pp. 19-28.

TAVIANI 2007⁴

Ferdinando Taviani, *Anni dopo. Nota per l'edizione 2007*, in Ferdinando Taviani-Mirrella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, La casa Usher, 2007⁴, pp. 493-505.

TAVIANI 2010

Ferdinando Taviani, *La Indisciplina*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, I. *Il Novecento dei teatri I*, «Biblioteca teatrale», n.s. 93-94 (2010), pp. 7-24 [edito nel 2013].

TAVIANI 2011

Ferdinando Taviani, *Dalla scena al testo – conversazione aneddotica –*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 244-256.

TAVIANI s.d.

Ferdinando Taviani, *Atlanti*, in Id., *Col naso per aria (cronache teatrali fra Novecento e Duemila)*, qu-book, pp. 140-142: 141-142 (http://www.teatroestoria.it/materiali/nando-Col_naso_per_aria.pdf).

VENTRONE 2016

Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.

VEYNE 1984

Paul Veyne, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico* (1976), Bologna, il Mulino, 1984.

ZORZI 1967

Ruzante, *Teatro, prima edizione completa*. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

ZORZI 1977

Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.